

Dulcila Cañizares

Patrioten mit Gitarre. Die Sänger der *trova tradicional*

Trova und Troubadour, dies sind Wörter, die bei einem Kubaner nicht die Erinnerung an den deutschen Minnesänger des Mittelalters, an die *trouvères* im Norden Frankreichs oder die provenzalischen Troubadoure weckt. All diese hatten ihren Aufschwung und Höhepunkt zwischen dem 11. und dem 13. Jahrhundert und dürfen nicht verwechselt werden mit den umherwandernden Gauklern. Nein, bei einem Kubaner beschwören diese Wörter eine ganz andere Assoziation herauf: Die von Serenaden mit Gitarrenbegleitung, gesungen von armen Kubanern im 19. und bis weit in das 20. Jahrhundert hinein.

Während in Europa die *ministriles* und Gaukler einfache Leute der Straße waren, war die höfische Unterhaltung Sache der Troubadoure, die hierarchisch eine höhere Stellung bekleideten, denn es handelte sich um einen vom Adel ausgeübten Beruf. In Kuba jedoch hatten die *trovadores*, wie sie auf Spanisch heißen, nichts gemeinsam mit den Troubadouren im mittelalterlichen Süden Frankreichs. Die ersten kubanischen *trovadores*, die anfangen, ihre Verse und Lieder zu machen, gehörten den unteren sozialen Schichten an; sie waren Arbeiter, Schuster, Schneider, konnten sich nur schwer eine Gitarre leisten und waren zudem meist noch Analphabeten, die das Instrument höchstens rudimentär beherrschen lernten, fast immer durch Nachahmung.

1. Wann kam die Gitarre nach Kuba?

Es kann angenommen werden, dass die Gitarre, oder vielleicht die Laute, gleich im Jahrhundert der Entdeckung nach Kuba gekommen ist; es fehlen allerdings eindeutige Beweise. Als sicher gilt, dass die Gitarre von den ersten spanischen Siedlern mitgebracht wurde. Die Tage und Nächte fernab der Heimat waren für sie kein schönes Abenteuer und die Gitarre diente ihnen als Unterhaltungsmöglichkeit. Sie entlockten ihr Klänge, die sie an ihre Heimat erinnerten.

2. Die Sänger

Im 19. Jahrhundert tauchten zum ersten Mal professionelle Sänger auf. Sie waren zunächst nicht mehr als Übermittler italienischer Opern, neapolitanischer Lieder, spanischer Musik, französischer Romanzen, mexikanischer Lieder und kolumbianischer *bambucos*.¹ Im Zuge einer langsamen Entwicklung und durch die Vermischung mit Einflüssen der afrikanischen Sklaven gaben diese Sänger den Anstoß zur Herausbildung des kubanischen Liedes. Mit der Zeit entwickelte sich diese Musik weiter und weitreichende Prozesse führten zur Entstehung der *canción criolla*, des Mulattenliedes. Es waren die Sänger der ärmsten Stadtgebiete aus Santiago de Cuba im Osten des Landes, die diesen Liedformen ihre besondere Prägung gaben, indem sie eine ästhetisch-musikalische Bewegung in Gang setzten, die man mit ihren klaren Merkmalen als neoromantische Volksmusik Kubas bezeichnen kann. Diese Sänger, als *cantadores* bekannt, später als *trovadores* oder *troveros*, sind die Väter der kubanischen *trova tradicional*. Sie verbreiteten ihre Lieder, die nur durch den Text und eine bestimmte Kadenz als kubanisch erkennbar waren. So gaben sie unserem Liedgut eine nationale Identität.

3. Die Patrioten

Das 19. Jahrhundert war für Kuba von großer Bedeutung, da sich in diesem Zeitraum die Nation herauszubilden begann. Dies geschah in einem Gewimmel gegensätzlicher Interessen sowie von Klassen- und Rassenkonflikten. Einfluss auf die Bildung eines Nationalbewusstseins hatten auch der Transkulturationsprozess, die Heldentaten der Freiheitskämpfer von 1868 und 1895 sowie die Abschaffung der Sklaverei und des Sklavenschmuggels.

Auch waren die Einflüsse der Französischen Revolution vielfältig, trotz der Zeit, die seither schon verstrichen war. Vielfältig waren auch die Lieder, die unter dem Einfluss der "Marseillaise" von Rouget D'Lisle entstanden, und es gab eine Aufbruchstimmung mit patriotischen Liedern, deren Höhepunkt in Kuba "La bayamesa" war. Dieses Lied wurde um 1851 geschrieben, mit einem Text von José Fornaris

¹ Volkstanz (Anm. d. Hrsg.).

und der Melodie von Francisco Castillo Moreno und Carlos Manuel de Céspedes.

Um 1897 gab es eine weitere Welle patriotischer Lieder, deren Ursprünge man im Jahr 1830 findet. Man begann, *décimas*, *guarachas* und *guajiras* zu vertonen, deren viele Titel sich gar nicht aufzählen lassen.² Zwischen 1899 und 1900 wurden „Bolero de Manzanillo“, „La canción de los orientales“, „El bolero de Mariano“ und „El bolero camagüeyano“ zu den berühmtesten Liedern.

4. Das kubanische Lied und der *bolero*

In seiner Entstehung war das kubanische Lied, das im städtischen Raum entstand, geprägt von verspielten Melodieabfolgen sowie geheimnisvollen und schwer verständlichen Texten. Wenig später entstanden die patriotischen Lieder mit einer flüssigeren Melodienführung und einem Tempo ähnlich dem des *vals tropical*, einer lateinamerikanischen Form des Wiener Walzers.

Von seinen Ursprüngen her hatte das kubanische Lied einen Dreier-Takt und einen Text, der zweistimmig gesungen wurde, in Terz- und Sextparallelen sowie mit zwei Gitarren als Begleitung. Später wurde der Dreier-Takt mehr und mehr zugunsten eines Zweier-Taktes aufgegeben. In diesem Stadium handelte es sich wohl eher noch um eine Musikform, die zwar in Kuba geschrieben wurde, aber noch keine kubanischen Eigenheiten entwickelt hatte, so wie dies später im internationalen Rahmen erfolgen sollte. Im letzten Drittel des 19. Jahrhunderts entledigt sich das kubanische Lied seiner europäischen Fassade und nimmt statt dessen weiblichere Endungen, *criollo*-Melodien und ein sinnliches, schmachthafes Tempo an. In diesem Zeitraum tritt die traditionelle kubanische *trova* zutage und verfestigt sich endgültig. Dazu trugen viele Männer aus unteren sozialen Schichten bei, die mit einer einfachen Gitarre und einem sehr eingeschränkten Wortschatz daran arbeiteten, unsere musikalische Welt zu bereichern. Unter ihnen war José „Pepe“ Sánchez, später bekannt als Vater des kubanischen *bolero* und zu Recht als Vorläufer unserer *trova tradicional* bezeich-

² Einige Titel sind: „La caída del guacamayo“, „La guerrilla“, „Las penas de un deportado“, „Cuba para los cubanos“, „La evacuación“, „La bandera cubana“, „La ley de los orientales“, „La libertad de Cuba“ und „El combate de Mal Tiempo“.

net. Er wurde 1856 in Santiago geboren, war Mulatte und Schneider, ein fähiger Gitarrist mit einer angenehmen Stimme, der kaum Spieltechniken beherrschte. Er war aber mit einer solch erstaunlichen künstlerischen Intuition gesegnet, dass er in der Lage war, das Stadium, in dem Komponisten bereits bekannte Liedformen nur transponieren, hinter sich zu lassen und den *bolero* zu verändern. Er "kubanisierte" ihn und gab ihm eine Form, die sich völlig von der spanischen Urform unterscheidet, von der er nur noch den Namen behielt. Er erschuf eine ganz andere Liedform voller kubanischer Elemente. Einige seiner Zeitgenossen, wie Manuel und Eulalio Limonta, Nicolás Camacho und Ramón Ivonet, arbeiteten ebenfalls an der Entwicklung des *bolero*, es war aber Sánchez, der ihn perfektionierte.

Dem Musikwissenschaftler Obdulio Morales zufolge besteht der kubanische *bolero* aus einer Einführung von acht Takten und zwei Teilen zu je sechzehn Takten, die alle im 2/4-Takt stehen. Charakteristisch für den *bolero* ist der so genannte kubanische *cinquillo* (Achtelnote-Sechzehntelnote-Achtelnote-Sechzehntelnote-Achtelnote), der sich je nach Geschmack des Komponisten mit einer anderen musikalischen Figur abwechselt. Dabei stimmen der *cinquillo* der Melodie und der der rhythmischen Begleitung fast nie überein.

Der älteste kubanische *bolero*, über den man Nachweise hat, ist "Tristezas" von Sánchez, der jene endgültige Form aufweist, für die der kubanische *bolero* bekannt ist. Dieser große und schlanke Mestize zog eine Reihe von Sängern an, denen er seine Fertigkeiten im Gitarrenspiel beibrachte, viele von ihnen wurden später zu den Schöpfern unserer *trova tradicional*.

5. Saumell und Cervantes

Im bereits beschriebenen musikalischen Kreis befanden sich außerdem die Werke zweier wichtiger Figuren unseres 19. Jahrhunderts: Manuel Saumell und Ignacio Cervantes, denen unsere Musik in vielem ihre kubanische Eigenheit verdankt. Sehen wir im Folgenden warum:

Manuel Saumell Robredo (1817-1870), war Komponist, wurde in Havanna geboren und starb ebendort. Er lernte bei Juan Federico Edelmann und Maurice Pyke. Er wird als Vater der *contradanza* bezeichnet. Aber auch die *habanera*, der *danzón*, die *guajira*, die *clave*,

die *criolla* sowie andere Spielarten des kubanischen Liedes gehen auf ihn, der als Vater unseres musikalischen Nationalismus gilt, zurück.

Saumell war bereits dreißig Jahre alt, als Ignacio Cervantes Kawanagh (1847-1905) geboren wurde. Dieser absolvierte seine musikalische Ausbildung in Kuba bei Nicolás Ruiz Espadero sowie bei Antoine François Marmontel und Charles Alkan in Paris. Nach der Vervollkommen seiner musikalischen Fähigkeiten kehrt Cervantes in seine Geburtsstadt Havanna zurück, wo er weiterhin Musik voller kubanischer Elemente komponiert, die ihren Höhepunkt in unruhigen und weiblichen – typischen *criollo*-Elementen – *contradanzas* findet.

Cervantes bedient sich nicht folkloristischer Themen, sondern arbeitet an der *contradanza*, indem er deren Schema beibehält. Auf diese Weise gelingt es ihm als einem der ersten lateinamerikanischen Musiker, das Nationalgefühl als ein Resultat eines eigenständigen Charakters darzustellen. Dies trägt neben anderen Gründen dazu bei, dass er in Kuba als größter Musiker des 19. Jahrhunderts gilt.

Von außerordentlicher Bedeutung ist die Tatsache, dass sich einerseits im Osten, in Santiago de Cuba, eine Volksmusikbewegung mit starkem Nationalgefühl entwickelte, getragen von einer Gruppe Männer aus den unteren Schichten, die zwar nur rudimentäre Gitarrenkenntnisse besaßen, aber eine außergewöhnliche Intuition. Auf der anderen Seite verwandelten in der Hauptstadt, im äußersten Westen Kubas, zwei hochgebildete Künstler mit ihren hervorragenden Kenntnissen musikalischer Techniken, auch ihre Eindrücke und Erfahrungen in eine Kultstätte unseres musikalischen Nationalismus.

6. Einige Eigenschaften der *trova*

Zu den allgemeinen Eigenschaften der *trova tradicional* gehört der Gebrauch von Dur-Akkorden mit großer Septim, None und verminderter Quint³ sowie Harmonieabfolgen in Ganz- oder Halbtonschritten, ebenso wie dissonante Akkorde und eine so genannte *rubato*, d.h. rhythmisch freie, melodische Phrasenbildung. Gleichzeitig wird darauf verzichtet, modale harmonische Folgen und komplexe Rhythmen sowie Continuo-Begleitungen der rechten Hand beim Gitarrenspiel

³ Diese Erweiterung der "natürlichen" Dur-Akkorde um weitere Töne aus der entsprechenden Tonleiter ist der Harmoniebildung des Jazz, insbesondere des Bebop der vierziger und fünfziger Jahre entlehnt (Anm. d. Hrsg.).

über natürliche Akkorde zu verwenden. Die Begleitmusik wird auf der Gitarre gezupft oder geschlagen. Des weiteren gibt es mehrere Stile der *trova*, denn die eines Sindo Garay gleicht nicht der eines Manuel Corona, so wie die von Pepe Sánchez sich von der des “Trío Matamoros” unterscheidet.

Im Folgenden wollen wir die Geschichte beleuchten und die Stile der großen *trova*-Musiker analysieren, zu denen die Namen Sindo Garay, Manuel Corona, Alberto Villalón und Rosendo Ruiz Suárez gehören. Es gibt aber noch einen – fast unbekannten – *trovador*, der nach Meinung des verstorbenen Gitarristen, Harmonielehrers und *trovadores* Vicente González Rubiera (“Guyún”) ebenfalls in der Reihe der großen *trovadores* erwähnt werden muss: Patricio Ballagas, der wichtige Beiträge zu diesem Musikstil lieferte.

7. Sindo

Gumersindo (Sindo) Garay (1867-1968) wurde in Santiago de Cuba geboren und starb in Havanna. Sindo begann bereits in frühesten Kindheit, Gitarre zu spielen, und lernte es scheinbar durch Nachahmung von Pepe Sánchez und anderen Sängern der Epoche. Er gilt zu Recht als genialster Musiker der *trova tradicional*.

Er war kein brillanter Gitarrist, ebenso wenig hatte er eine große Stimme. Dennoch wird er als bester Begleitmusiker erachtet, weil die harmonischen Verläufe, die er mit seiner Stimme schuf, unübertrefflich waren; das Gleiche gilt für seine Beherrschung der Chromatik. Ohne viel von Musik zu verstehen, leitete seine Intuition ihn dazu an, das Beste zu tun. Seine Überlegenheit gegenüber den anderen Musikern und Interpreten bestand in seinen Kompositionen und der Harmonie mit seiner Gitarre – ohne viel Protzerei mit Fingersätzen. Den “Zweiten” im Duo konnte er spielen wie kein anderer. Im Einklang mit dem Urteil des Meisters “Guyún” sind es vor allem die harmonische und melodische Tiefe von Sindo, seine Begleitungen, seine gut eingeflochtenen Harmonien sowie das Gefühl für die entscheidenden Töne, die ihn bemerkenswert machten. Dies gilt zum Beispiel für die Hinzufügung der verminderten 6. Stufe zum Durakkord, um diesen weicher klingen zu lassen, oder für den Dominant-Akkord mit hinzu gefügter kleiner None, den kein anderer *trovador* seiner Zeit benutzte. Man könnte Sindo als Vorläufer einer veränderten Harmonie bezeich-

nen. Er selbst begnügte sich nicht mit der Diatonik der jeweiligen Tonart, er erweiterte sie häufig durch die Änderung eines seiner Klänge: So spielte er häufig die Dominante als Moll-Akkord mit hinzugefügter kleiner None. Sindo war von der Klangfülle dieses Akkordes begeistert. Diese neuen Töne, die er in die *trova* einführte, benutzte er für die Harmonie seiner zweiten Stimme.

Damals war nur Sindo Garay fähig, die vermeidbare Kadenz zu benutzen, abgesehen von der Benutzung der Chromatik, die er sowohl in der Harmonie als auch in der Melodie für Verzierungen verwendete. Hervorzuheben ist auch, dass die Agogik der Begleitung bei Sindo nichts weiter ist als die Erweiterung der betonten Takteile, die wichtige Noten enthalten, sowie eine leichte Beschleunigung der unbetonten Takteile. Sindo verwendete vor allem als zweiter Sänger freie Tempi und bestand darauf, dass sein Sohn Guarionex dies auch tat. Sindo wartete beim Singen darauf, dass der Sänger der ersten Stimme schneller wurde, um dann hinter ihn zurückzufallen, so lange, bis ihre Stimmen sich wieder einander annäherten.

Sein Werk ist außerordentlich umfangreich, zumal er mehr als ein Jahrhundert lebte. Er sang von den Dingen, die ihm wichtig waren: von Frauen, unserer Landschaft, bedeutenden geschichtlichen Ereignissen und alltäglichen Vorfällen. Zu seinen wichtigsten Kompositionen zählen "Germania", "El huracán y la palma", "Tardes grises", "Clave a Maceo", "La alondra", "Ojos de sirena", "La tarde", "Perla marina" und "Retorna".

8. Rosendo

Rosendo Ruiz Suárez (1885-1983) kam aus sehr bescheidenen Verhältnissen und lernte zunächst wie Sindo Garay nur das Gitarrenspiel. Später erteilte Pepe Sánchez ihm Unterricht, um seine Technik zu verbessern und nahm ihn in eine Gruppe von Musikern auf, die die Feste der reichen Weißen in der Umgebung von Santiago musikalisch untermalte. Rosendo war wie Pepe Schneider, erreichte aber nie dessen wirtschaftliche Position.

Durch seine finanzielle Not zog er in den Osten nach Cienfuegos, später nach Havanna. Er war ein vielseitiger Komponist, der sich in allen Genres hervortat und einen sehr eigenen Stil hatte, der sich von dem der restlichen *trovadores* absetzte. Trotzdem komponierte auch

er, nachdem er bei Patricio Ballagas Anleihen gemacht hatte, Lieder mit zwei verschiedenen, abwechselnd gesungenen Texten: “Confesión” und “Falso juramento”. Ein *bolero* von Rosendo Ruiz, der durch seine Harmonien hervorsteht, ist “La reja”, in dem der späte *trovador* einige ausgezeichnete Akkordfolgen benutzt, die denen von Sindo in nichts ähneln. Unter den wichtigsten Kompositionen von Rosendo finden sich “Mares y arenas”, die Hymne “Redención”, “Terina”, “Rosina y Virginia”, “Junto a un cañaveral”, “Se va el dulcerito” und “La chaúcha”.

9. Villalón

Auch bei Alberto Villalón Morales (1882-1955) sind Santiago de Cuba und Havanna Anfangs- und Endstation seines Lebens. Als ausgezeichnete Gitarrist, Komponist und Interpret der kubanischen *trova tradicional* zählt er zu den Großen des Genres.

Er war Sohn des Besitzers einer Kaffeepflanzung und lernte Musik zunächst mit seiner Schwester América, später bei Pepe Sánchez und schließlich studierte er klassische Gitarre. Er wurde ein hervorragender Gitarrist mit einer eigenen Technik. Im Unterschied zu den anderen *trovadores* aus Santiago spielte er nicht die Gitarre für die Begleitung, sondern er riss sie an. Mit diesem Anreißen erzeugte er melodisch-harmonische Phrasen, die seinen charakteristischen Stil ausmachten. Als Begleiter zeichnete er sich durch ein sehr sauberes und präzises Spiel aus, begleitet von seinem charakteristischen Summen.

Als Komponist war er sorgfältig und kreativ und schuf sehr verfeinerte Harmonien. Viele seiner Kompositionen waren eher konventionell, mit einfachen Melodien, die keine überraschenden Wendungen enthielten. Eine Ausnahme bildet sein Lied “Está muy lejos”, das von seinen melodischen und harmonischen Elementen her so ausgefeilt ist, dass man es als perfektes Lied bezeichnen könnte. Unter den bedeutendsten Kompositionen von Villalón finden sich “Boda negra”, “La palma herida”, “Me da miedo quererte”, “Martí” und “Yo reiré cuando tú llores”.

10. Corona

Manuel Corona Raimundo (1880-1950) stammte aus sehr armen Verhältnissen und wurde in Havannas *zona de tolerancia* (Rotlichtviertel) im Stadtteil San Isidro zum Kuppler. Er verpflichtete sich dort mit seiner Gitarre in einem Café, in dem er Sindo Garay kennen lernte. Sein Gesang war ausgezeichnet und voller Inbrunst, keiner ließ sich wie er von den Frauen zu Liedern inspirieren. Er schrieb außerdem unzählige Stücke, die Antworten auf andere Lieder waren.⁴ Corona arbeitete als Tabakarbeiter, bis er sich nach einigen Phasen des Hungers und der Not ganz der Musik widmete und sich dem Leben eines Bohemiens hingab.

Am 14. Januar 1950 bereite Gonzalo Roig diesem *trovador* eine posthume Ehrung: Im Nachlass von Cecilia Valdés, einer Interpretin kubanischer *zarzuelas*⁵ findet sich eine Bemerkung, die von ihm unterschrieben ist:

Mit dem Tod von Manuel Corona verschwindet auch ein authentischer Repräsentant des kubanischen Liedgutes: Ein echter *trovador*. Er ist ein glorreicher Teil des kubanischen Liedes, ein Stück seiner Seele. Mit ihm ging [...] einer der größten Vertreter der reinsten Formen des kubanischen Liedes, und, nach meiner bescheidenen Meinung, der begabteste Interpret der immer singenden Seele des kubanischen Volkes; seine unzähligen Lieder, Noten, und *guarachas* zeigen dies, wie z.B. „Mercedes“, „Carmela“, „Las flores del Edén“, und viele Hunderte mehr.⁶

Corona starb in großer Armut, einsam und elend, aber er hinterließ der Nachwelt viele unsterbliche Lieder, die von María Teresa Vera und dem Duo der Schwestern Martí in absoluter Werktreue gesungen und gespielt wurden.

11. Ballagas

Es ist bekannt, dass in der Regel nur die bereits erwähnten *trovadores* zu den Großen gezählt werden. Schließen wir uns an dieser Stelle dennoch der Meinung von „Guyún“ an und fragen, warum Patricio Ballagas nicht zu ihnen zählt? Ist es eine absurde Ungerechtigkeit oder

⁴ So zum Beispiel: „Aurora“ (eine Antwort auf „Longina“), „La habanera“, (eine Antwort auf „La bayamesa“), „Animada“ (eine Antwort auf „Timidez“), „¿Por qué te quejas?“ (eine Antwort auf „Adiós a La Habana“) und viele mehr.

⁵ Typisches Volkssingspiel, ähnlich einer Operette (Anm. der Hrsg.).

⁶ Privatarchiv von Dulcila Cañizares. Fotokopie des zitierten Dokuments.

eine absolute Unfähigkeit, den Wert seiner Beiträge zur *trova*-Bewegung einzuschätzen und zu würdigen? Analysieren wir warum.

Patricio Ballagas Palacio (1879-1920) wurde in Camagüey geboren und starb in Havanna. Dieser Mestize aus bescheidenen Verhältnissen schuf eine neue Ausdrucksform der *criollo*-Musik, außerdem ist die metrische Präzision seines Werkes bewundernswert. Aber ergründen wir, worin sein besonderer Beitrag zur *trova* besteht:

Zu seiner Zeit schrieben die Komponisten im 2/4-Takt, aber Ballagas fing an, im 4/4-Takt zu schreiben, ohne dass jemand anders ihm dieses nachgemacht hätte. Durch diesen Takt war Ballagas nicht nur in der Lage, die rhythmischen Anordnungen zu verändern, sondern er konnte auch Lieder mit zwei Texten schreiben. Lieder mit zwei Texten? Nun, sein musikalisches Genie und seine Kenntnisse der Harmonielehre erlaubten es ihm, durch den 4/4-Takt eine erste Stimme einzusetzen, die mit ihrem Text eine Hauptmelodie singt, während eine zweite Stimme mit einem anderen Text einen Gegengesang bildet. Dies war sein Markenzeichen und die große, vergessene Leistung dieses Genies. Aber Ballagas reichten diese Innovationen nicht: Er unterließ bei seinen *boleros* auch das Schlagen der Gitarrensaiten.

Nach einer Aussage "Guyúns" hat Rosendo Ruiz Suárez ihm erzählt, dass er sich eines Sonntags mit einer Gruppe von *trovadores* in einem Haus in Havanna getroffen hat. Dort sang Ballagas gerade ein Lied, und in dem Moment, als er einen Vers mit den Worten "...du darfst nicht erlauben, dass ich sterbe" sang, verstummten die Stimme und die Gitarre von Patricio Ballagas für immer: Der *trovador* aus Camagüey war gestorben. Zu seinen wichtigsten Liedern gehören "Timidez", "El trovador", "Te vi como las flores", "No quiero verte" und "Nena".

12. Der Maestro "Guyún"

"Guyún" war Schüler von Pepe Banderas und später von Severino López. Letzterer trug wesentlich zur Erweiterung der Technik des Gitarrenspiels bei, so zum Beispiel durch den Gebrauch des kleinen Fingers der rechten Hand oder durch den Einsatz des Daumens der linken Hand für besonders voll klingende Akkorde. Außerdem zählt er zu den Wegbereitern der *trova intermedia*, die in den dreißiger Jahren aufkam und zu deren wichtigsten Vertretern er gehört. In einem der

zahlreichen Interviews, die Radamés Giro mit “Guyún” führte, resümierte er über die Großen der *trova tradicional cubana*, das zwar das zuvor Geschriebene zum Teil wiederholt, aber wegen seines Scharfsinns dennoch an dieser Stelle bedacht werden soll:

[...] ich dachte immer, dass es anstelle von vier eigentlich fünf Große der Trova geben müsste, da jeder einzelne sich verschiedene Aspekte ausgedacht hat: Sindo wegen der Tiefe seiner Melodien und Harmonien; Rosendo wegen seiner schönen Melodien und vielfältigen Stile; Coronas wegen seiner sehr gut entworfenen und harmonisierten Melodien und wegen seiner Begleitung, die er so gut spielte, [...] Villalón wegen seiner Technik: Bei seiner Begleitung spielte er nicht nur den entsprechenden Akkord, er schloss direkt eine Serie von Durchgangsnoten mit ein, was er besonders auf den Basssaiten perfekt beherrschte, und er setzte das Anreißen ein, was ihn völlig von anderen Stilen unterscheidet; Ballagas wegen des radikalen Wechsels, den sein Spiel der *trova* hervorruft, da er beim *bolero* das Schlagen unterlässt, und wegen seines Gebrauchs des Viervierteltaktes und des doppelten Textes, d.h. eines eigenen Textes, der dem Haupttext entgegengestellt wird; für mich hat letzteres eine überaus wichtige Bedeutung. Deshalb denke ich, dass jeder einzelne dieser Komponisten auf seine Weise einen großen Beitrag geleistet hat.⁷

Es gibt unzählige Namen von älteren *trovadores*, die hier noch erwähnt werden müssten. Zwar haben diese keine bahnbrechenden Innovationen für die *trova tradicional* gebracht, aber doch das Genre mit ihren verschiedenen Stilen und einigen klassischen Liedern bereichert, nicht zuletzt durch ihre maßlose Liebe zur *trova*-Musik.⁸ Als Sänger sind insbesondere hervorgetreten: das Duo von Floro Zorilla und Miguel Zaballa, Angelita Bequé, das Quartett “Nano”, Mercedes Borbón, das Duo von Ramón García und Ramón Valdés, Pancho Majagua, Justa García, Gustavo “El Gallego” Parapar und Justo Vázquez.

⁷ Privatarhiv von Radamés Giro. Aufnahme eines Interviews von Giro mit Vicente González-Rubiera (“Guyún”).

⁸ Ohne alle zu nennen, seien hier erwähnt: Eulalio Limonta, Juan de Dios Hechavarría (“Mujer indigna”, “Tiene Bayamo”, “Laura”); Rafael Gómez, bekannt als “Teofilito” (“Pensamiento”), José (Pepe) Figarola Salazar (“Un beso en el alma”, “La poesía”), Graciano Gómez Vargas (“En falso”, “Yo sé de esa mujer”), Emiliano Blez Garbey (“Besada por el mar”, “Idilio”), Nené Manfugás, Oscar Hernández Falcón (“Ella y yo”, “Rosa roja”), Manuel Luna Salgado (“La cleptómana”), Ángel Almenares (“¿Por qué me engañaste?”, “Ya te olvidé”), Salvador Adams (“Me causa celos”, “Altiya es la palma”), José (Pepe) Banderas (“Boca roja”, “Sabrás que por ti”), Julio Brito (“Flor de ausencia”), Miguel Companioni (“Mujer perjura”, “La lira rota”), Ramón Ivonet (“Levanta”, “Cuba, la frente”) und Rafael Saroza (“Guitarra mía”, “Cabecita loca”, “Jamás”, “Plegaria”).

Außerdem gab es eine Reihe von Musikern mit einer hohen akademischen Bildung, die sich mehreren Genres widmeten, und auch einen Beitrag zu kubanischen *trova tradicional* leisteten.⁹ Drei Künstler verdienen jedoch noch eine gesonderte Erwähnung:

13. Eusebio Delfín

Eusebio Delfín Figueroa (1893-1965) wurde in Palmira in Cienfuegos geboren und starb in Havanna. Dieser Sänger, Gitarrist und Komponist hatte dank der sorgenfreien wirtschaftlichen Stellung seiner Familie die Gelegenheit, in Cienfuegos eine Ausbildung zum Buchhalter zu machen und lernte gleichzeitig Gitarrenspiel und Gesang. Später zog er nach Havanna, wo er Karriere als Künstler und Geschäftsmann machte.

Es wurde bereits darauf eingegangen, dass die *trovadores* in Santiago de Cuba als Begleitung für ihre Lieder die Gitarre schlugen oder zupften, und dies war der Stil, der auf der ganzen Insel bekannt war. Aber jeder *trovador* hatte dabei seinen eigenen Stil. Nach der Aussage "Guyúns" hatte Delfín die geniale Idee, den üblichen Anschlag durch eine Art der halb-arpeggierten Begleitung zu ändern, der die seit dem Jahrhundert zuvor bestehenden Muster sprengte. Die *trovadores* griffen seine Spielweise gerne auf und das Publikum begann, sich für die neue Form zu begeistern. Delfín, der eine angenehme Bariton-Stimme hatte, begnügte sich jedoch nicht mit dieser neuen Begleitung, sondern teilte die rhythmische Begleitung in anderthalb Takte, wobei der unbetonte Teil des zweiten Taktes zur Pause wurde. Dies machte er immer bei einem Harmoniewechsel.

Im Havanna der zwanziger Jahre des 20. Jahrhunderts wurde die Gitarre vor allem von *guaracheros*, *Bohemiens* und *trovadores* gespielt und war in den besseren Kreisen nicht sehr beliebt. Aber Eusebio Delfín, der zu dieser Zeit Direktor der "Banco Comercial de Cuba" war, heiratete eine Tochter von Emilio Bacardí, Besitzer einer der berühmtesten Rumfabriken in Kuba, und begleitete seine Frau natür-

⁹ So z.B. Manuel Mauri ("Celia"), Moisés Simons ("Marta"), Rodrigo Prats ("Miedo al desengaño", "Una rosa de Francia"), Jorge Anckermann ("El quitrín", "Después de un beso", "El arrollo que murmura"), Ernesto Lecuona ("Como arrullo de palmas"), Gonzalo Roig ("Ojos brujos", "Nunca te lo diré", "Dolor de amor") und Eduardo Sánchez de Fuentes ("Vivir sin tus caricias", "La volanta").

lich an die Orte, wohin die Familie Bacardí auszugehen pflegte: Dies waren die edelsten Klubs, in denen der Zutritt für ärmere Schichten verboten war. In diesen Klubs, in denen sich die hohe Gesellschaft Havannas traf, fing Delfín an, seine *boleros* zu singen, und zur Begleitung spielte er Gitarre. Von diesem Moment an begeisterte sich die reiche und elegante Jugend für die Gitarre, die bis zu diesem Zeitpunkt als etwas Unbedeutendes und Niedriges erachtet wurde: Fieberhaft begannen nun viele, Gitarre zu lernen, und wandelten das Gitarrenspiel so zur herrschenden Mode der zwanziger Jahre. Plötzlich tauchten auch Gitarrenlehrer auf, die ihre Fähigkeiten weitergaben. Diesen Aufstieg der Gitarre und das damit verbundene Prestige verdanken wir zum großen Teil Eusebio Delfín. Er, der Texte von diversen Dichtern vertonte und nie eigene benutzte, weil er dies als nicht authentisch empfand, schrieb Lieder wie “Migajas de amor”, “¿Y tú qué has hecho?”, “Qué boca la tuya”, “Cabecita rubia”, “La guinda”, “Con las alas rotas” und “Ansias”.

14. María Teresa

Ganz ähnlich wie bei Delfín verhält es sich bei der so genannten Mutter der *trova*, der weiblichen Leitfigur dieser Bewegung mit ihrer einflussreichen und unvergesslichen Stimme, von der Pablo Milanés einmal gesagt hat, sie sei die Verkörperung des kubanischen Liedes.

María Teresa Vera (1895-1965) wurde in Guanajay (Havanna) in eine in armen Verhältnissen lebende Mestizenfamilie geboren. Sie war eine Frau von großer Sensibilität, wurde Komponistin, Gitarristin und Sängerin mit einem eigenen Stil. Silvio Rodríguez hat festgestellt, dass ihre Stimme

[...] ohne Vibrato war, trocken; sie traf die Noten und hielt sie nur, um von einem Ton zum nächsten zu gleiten, was sie mit großer Leichtigkeit tat, oder vielmehr mit einem einzigartigen, unverwechselbaren Stil. Wie sie ihre Töne herausbrachte, das war scheinbar ohne Anstrengung, natürlich, volkstümlich; manchmal verzerrte sie ihre Stimme, aber ohne falsch zu singen. Sie machte immer Varianten aus den ursprünglichen Melodien und in diesem Sinne sang sie auf kreative Weise.¹⁰

¹⁰ Silvio Rodríguez, zit. bei Calderón (1986: 94).

Sie war eine großartige Interpretin der wichtigen Komponisten der *trova*.¹¹ Von Manuel Corona nahm sie 64 Lieder auf, während sie von ihren eigenen Stücken nur sieben einspielte: “Cara a cara”, “Amar y ser amada”, “Esta vez tocó perder”, “El último es el mejor”, “He perdido contigo”, “Porque me siento triste” und das weltbekannte “Veinte años”, das die Erinnerung an eine vergangene Epoche heraufbeschwört, die beim Hören dieses Liedes präsent wird.

15. Die Matamoros

Der *danzón* trat am 1. Januar 1879 mit dem Stück “Las Alturas de Simpson” von Miguel Faílde aus Matanzas in die kubanische Musikwelt ein. Sein 2/4-Takt und die Erinnerung an die *contradanza*, die sein Ursprung war, füllte die Tanzsalons mit Wohlklang. Aber nach einigen Jahren kam ein neues Genre zum Tanzen und Singen in Mode, auch im 2/4-Takt geschrieben. Es beinhaltete außerordentlich starke kubanische Elemente und war schon durch seine gemeinsame spanische und afrikanische (*Bantu*) Herkunft zu einer interessanten Mischung geworden. Dieses neue Genre, in dem der so genannte kubanische *tresillo*, das Zupfen der Gitarrensaiten, sowie eine bestimmte Anordnung verschiedener Klangfolgen vereinigt sind, ist der *son*. Er verbreitet sich vom Osten der Insel bis zum Westen und läuft in den zwanziger Jahren des 20. Jahrhunderts diversen anderen Genres, die bislang unangefochten an erster Stelle standen, den Rang ab. Es beginnt die Herrschaft des *son*, der sich mit seinen Sextetten und Septetten im ganzen Land durchsetzt.

Im Jahre 1925 bildet sich das “Trío Matamoros”, das aus Siro Rodríguez, Rafael Cueto und Miguel Matamoros bestand. Mit der Gründung entsteht auch zum ersten Mal ein *trío trovadoresco*, wie man es genannt hat. Charakteristisch für diese einzigartige Gruppierung war die Art, in der Miguel Matamoros und Rafael Cueto ihre Gitarren einsetzten. Letzterer hat, nach der Aussage von Guyún, auf der Grundlage einer melodisch-harmonischen Bewegung auf den tiefen Saiten seiner Gitarre einen neuen Rhythmus (*tumbao*) geschaffen, dem sich das Schlagzeug anglich. Dieser Rhythmus lebte von seinem kubanischen Stil, der seinerseits vom reizvollen Zupfen Miguels verstärkt wurde. Mit diesen Innovationen und

¹¹ So u.a. von Manuel Luna, Pepe Banderas, Pepe Sánchez, Sindo, Rosendo, Villalón, Patricio Ballagas und Graciano Gómez.

seiner Kreativität reiht sich das Trío Matamoros in die Geschichte der Gitarre in Kuba ein.¹²

Fügen wir noch hinzu, dass dies auch für die Geschichte des *son* und der kubanischen *trova tradicional* gilt, denn das berühmte Trio hat mit seiner Pionierarbeit am *bolero-son*, in dem Elemente beider Genres vermischt werden, die *trova* des *son* perfektioniert und weiterentwickelt.

Miguel Matamoros (1894-1971) war Gitarrist, Komponist und Leiter des Trios, das seinen Namen trug. 1924 gründete er mit Miguel Bisbé y Alfonso del Río das "Trío Oriental", während er als Privatchauffeur eines berühmten Politikers arbeitete. Im folgenden Jahr schied del Río aus dem Trio aus und der Sänger und Gitarrist Rafael Cueto nahm seinen Platz ein. Dieser nahm am 8. Mai 1925 Siro Rodríguez, ebenfalls Sänger, mit zu Miguel nach Hause. An diesem denkwürdigen Geburtstag von Miguel sangen zum ersten Mal diejenigen zusammen, die später einmal das international renommierte "Trío Matamoros" bilden sollten. Dieses Trio begleitete eine weite musikalische Epoche unseres Landes, in der es für die Interpretation von Liedern diverser Komponisten bewundert wurde, aber ebenso für die eigenen Lieder von Miguel, von denen besonders folgende erwähnenswert sind: "Mariposita de primavera", "Olvido", "Mamá, son de la loma", "Alegre conga", "Lágrimas negras" und "Juramento".

16. Zum Jahrtausendwechsel

Auch zur Zeit gibt es noch viele Solisten, Duos und Trios, die sich der Interpretation der kubanischen *trova tradicional* widmen; wir wollen insbesondere Isabel Béquer erwähnen, und zwar wegen ihrer Verdienste als Gitarristin, Sängerin und Komponistin. Sie stammt aus Sancti Spíritus, Trinidad und ist auch bekannt als "La Profunda". In ihrer Geburtsstadt hat sie viele Duos, Trios und Ensembles gegründet. Ihr Repertoire an trovadoresken Liedern ist sehr groß, wobei sie immer darum bemüht ist, ältere, fast vergessene Werke aufzuspüren. Ihre eigenen Kompositionen zeichnen sich durch sehr abwechslungsreiche Melodien und schöne Harmonien aus, die aber mit nicht allzu schwierigen Fingersätzen auf der Gitarre verbunden sind. Beim Gesang ist

¹² Giro (1986: 38).

ihre Diktion fehlerfrei und bewahrt sich eine volkstümliche Ausdrucksform mit einer sehr persönlichen Note. Ihr kreatives Werk hat zwei wichtige Quellen: die kubanische *trova tradicional* und die Strömung des so genannten *feeling*. Manchmal macht sich der Einfluss dieses Genres, das um die vierziger Jahre durch Strömungen aus Nordamerika entstand, sowohl in ihren Interpretationen als auch in ihren eigenen Liedern sehr deutlich bemerkbar. Dies zeigt sich hauptsächlich in den Gitarrenbegleitungen zu Beginn der Stücke, ähnlich wie bei unserer alten *trova*. Es gibt natürlich bei der Interpretation und der Kreation häufig eine Symbiose zwischen beiden Einflüssen, so dass es zu einem trovadoresken *feeling*-Stück oder aber zu einer *trova* mit Eigenschaften des *feeling* kommt. „La Profunda“ wird heutzutage als die wichtigste *trovadora* aus Trinidad erachtet. Gelegentlich singt sie im Duo mit ihrem Bruder Roger. Dies sind Momente, in denen sie einen wunderbaren „Zweiten“ abgibt, oder aber ihr Bruder eine beeindruckende Zweitstimme darbietet, wie zum Beispiel in „Rosina y Virginia“ von Rosendo Ruiz. Zu ihren wichtigsten Liedern gehören „Trinidad, quietud de cristal“, „Tú no sabes nada“, „Mi parque“ und „Tú nunca supiste“.

Nicht zuletzt bei dieser neoromantischen Volksbewegung, die bei uns und im Ausland unter dem Namen der kubanischen *trova tradicional* bekannt ist, darf es nicht überraschen, dass sie ihren Anfang im 19. Jahrhundert nimmt und bis weit ins 20. Jahrhundert großen Einfluss hat. Denn bei allen künstlerischen Dingen wie auch der Musik kommen die Informationen über das Moderne, die aktuellen Strömungen aus der Alten Welt, zeitversetzt bei uns an. Dies führte neben anderen Faktoren dazu, dass das Phänomen der *trova* in der Musik Kubas besonders langlebig ist.

Abgesehen vom harmonischen und melodischen Reichtum unserer *trova tradicional*, vom Genuss ihres Rhythmus und von der authentischen Stimme des armen Mannes aus dem Volk, der seine bescheidene Weltsicht darlegt, muss man in erster Linie die Bedeutung der *trova* als wichtigste Wurzel für den musikalischen Nationalismus Kubas würdigen.

Später entstanden noch *trova intermedia*, *feeling* und *nueva trova*, die alle mit ihren Besonderheiten große Bedeutung hatten. Was die *trova* angeht, so muss über sie noch sehr viel gesucht, wiedergefunden, geforscht und analysiert werden. Die hier vorliegende Arbeit

kann in dieser Hinsicht nur einen Anfang darstellen, sie will nur eine Anregung geben, die einlädt, sich mit einer Gitarre unter dem Arm eine musikalische Welt voller Akkorde zu erschließen, die Erinnerungen hervorrufen und ins Herz treffen.

Übersetzung: Jost Hempel

Literaturverzeichnis

- Acosta, Leonardo (1982): *Música y descolonización*. Havanna.
- (1983): *Del tambor al sintetizador*. Havanna.
- Álvarez Ríos, María (1955): “Honores y sinsabores de Sindo Garay”. In: *Bohemia* (17.4.).
- Baquero, Gastón (1950): “Corona”. In: *Diario de la Marina* (12.1.).
- Calderón, Jorge (1986): *María Teresa Vera*. Havanna.
- Cañizares, Dulcila (1992): *La trova tradicional cubana*. Havanna.
- Cárdenas, Caamaño de (1956): “La verdadera historia de *Boda negra*”. In: *Bohemia* (1.1.).
- Carpentier, Alejo (1979): *La música en Cuba*. Havanna.
- Consejo Cooperativo de Educación, Sanidad y Beneficencia (1940): *Álbum homenaje a Sindo Garay*. Havanna.
- Fernández, Olga (1986): “Secretos de la guitarra”. In: *Revolución y Cultura* Nr. 18.
- Fuentes Matóns, Laureano/Estrada, Abelardo (1981): *Las artes en Santiago de Cuba. Estudio de un libro, su autor y la órbita de ambos*. Havanna.
- Giro, Radamés (1986): *Leo Brouwer y la guitarra en Cuba*. Havanna.
- Giro, Radamés (Hrsg.) (1998): *Panorama de la música popular cubana*. Havanna.
- González-Rubiera, Vicente (1985): *La guitarra: su técnica y armonía*. Havanna.
- Grenet, Emilio (1939): *Música popular cubana*. Havanna.
- Ibara, Jorge (1981): *Nación y cultura nacional*. Havanna.
- Lapique, Zoila (1979): *Música colonial cubana en las publicaciones periódicas (1812-1902)*. Havanna.
- León, Argeliers (1974): *Del canto y el tiempo*. Havanna.
- León, Carmela (1990): *Sindo Garay: memorias de un trovador*. Havanna.
- Mateo Palmer, Margarita (1988): *Del bardo que te canta*. Havanna.
- Muguercia, Alberto (1975): “Matamoros, un firme obstinado”. In: *Signos* (Mai-Dez.).
- Nicola, Noel (1975): “¿Por qué nueva trova?”. In: *El Caimán Barbudo* Nr. 92.
- Orovio, Helio (1975): “Longina: el lenguaje misterioso de tus ojos”. In: *Bohemia* (6.6.).
- (1992): *Diccionario de la música cubana*. Havanna.

- Ramírez, Serafín (1891): *La Habana artística*. Havanna.
- Robreño, Carlos (1955): "Ha muerto Villalón". In: *Bohemia* (24.7.).
- Rodríguez Valle, Juan Enrique (1981): *Miguel Companioni Gómez (1881-1981). Centenario de su nacimiento*. Havanna.
- Rodríguez, Ezequiel (1965a): *Homenaje a Manuel Corona*. Havanna.
- (1965b): *Homenaje a Miguel Zabala y María Teresa Vera*. Havanna.
- (1965c): *Homenaje a Eusebio Delfín*. Havanna.
- (1966): *La trova cubana*. Havanna.
- (1978): *Trío Matamoros. Treinta y cinco años de música popular cubana*. Havanna.
- (1979): *Homenaje a Alberto Villalón*. Havanna.
- Roig, Gonzalo (1964): *La canción cubana* (Vortrag, gehalten am 25. Sept. 1964 in Bayamo). Mitschrift.
- Ruiz, Rosendo (Sohn)/González-Rubiera, Vicente ("Guyún")/Estrada, Abelardo (1980): "Los años treinta: núcleo central de la trova intermedia". In: *Unión* Nr. 4.
- Vázquez Millares, Ángel (1965): "Presencia del creador. Homenaje a Manuel Corona". In: Consejo Nacional de Cultura (Hrsg.): *Coordinación Provincial Habana*. Havanna.
- Villarroel, Guillermo (1950): "Muere pobremente el autor de minado por la peste blanca". In: *El Mundo* (11.1.).